
Marc Desgrandchamps, la part du hasard sous contrôle

Pauline Nobécourt



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/340>
DOI : 10.4000/estampe.340
ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2017
Pagination : 48-57
ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Pauline Nobécourt, « Marc Desgrandchamps, la part du hasard sous contrôle », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 260 | 2017, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/340> ; DOI : 10.4000/estampe.340



La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

MARC DESGRANDCHAMPS, LA PART DU HASARD SOUS CONTRÔLE

Pauline Nobécourt

Le corpus lithographique de Marc Desgrandchamps ne saurait être appréhendé sans faire conjointement état de sa collaboration avec Michael Woolworth, dont l'atelier a vu l'éclosion des premières estampes pleinement intégrées à l'œuvre de cet artiste français né en 1960. L'expérience de ce dernier sur ce terrain se cantonnait alors à une lithographie noir et blanc, exécutée vers la fin des années 1970, période où il étudiait à l'École des Beaux-arts de Paris. Un intérêt ostensible pour la représentation de corps dotés de formes et proportions généreuses apparaît dès ses œuvres de jeunesse. Cet intérêt ne s'est pas démenti, et se vérifie dans les peintures comme dans les estampes les plus récentes. La dernière en date est en cours de réalisation au moment où s'écrit cet essai, mais se trouve dans un état suffisamment avancé d'achèvement pour qu'on puisse déjà apprécier l'envergure donnée à la figure centrale, épargnée par le passage des couleurs appliquées sur le paysage montagneux qu'elle domine, dressée verticalement. Conçue entre autres sources à partir d'un cliché d'Eadweard Muybridge, cette composition résulte d'une démarche dont les prémisses datent du début des années 1990, époque à laquelle Desgrandchamps entreprend d'inclure des images photographiques – personnelles ou de seconde main – dans son processus de travail. Les répercussions de ce tournant dans le développement des œuvres venues ensuite, tous *mediums* confondus, sont loin d'être minimales – qu'on en juge par l'apport iconographique, conséquent, que cette méthode de réappropriation a suscité.

Depuis les débuts de cette complicité qui s'est nouée en 2002 entre l'artiste et son imprimeur, les presses manuelles de l'atelier ont régulièrement été mises à contribution. À voir la dernière planche monumentale récemment tirée sur ces presses à bras chères à Michael Woolworth, la réconciliation de Desgrandchamps avec l'impression couleur ne laisse aucun doute. Cette technique a pourtant constitué dans un premier temps pour lui un écueil, en ce sens que l'artiste s'est heurté à une logique et un protocole de travail différents, voire à contre-courant de celui observé pour le *medium* pictural. Les spécificités propres à ce *medium*, que Desgrandchamps a toujours eu dessein d'explorer, imposent en effet que la mise en place du site précède la représentation des figures, appelées à se superposer aux différentes couches de peinture posées au préalable. Qualifiées par lui de « décisives », ces figures sont pourvues d'un rôle structurant au sein de l'espace pictural qui les accueille. La place qui leur est impartie dans l'œuvre lithographique n'est pas moindre, malgré un mode opératoire que Desgrandchamps a été amené à renégocier afin de s'adapter aux exigences et principes inhérents aux techniques d'impression.

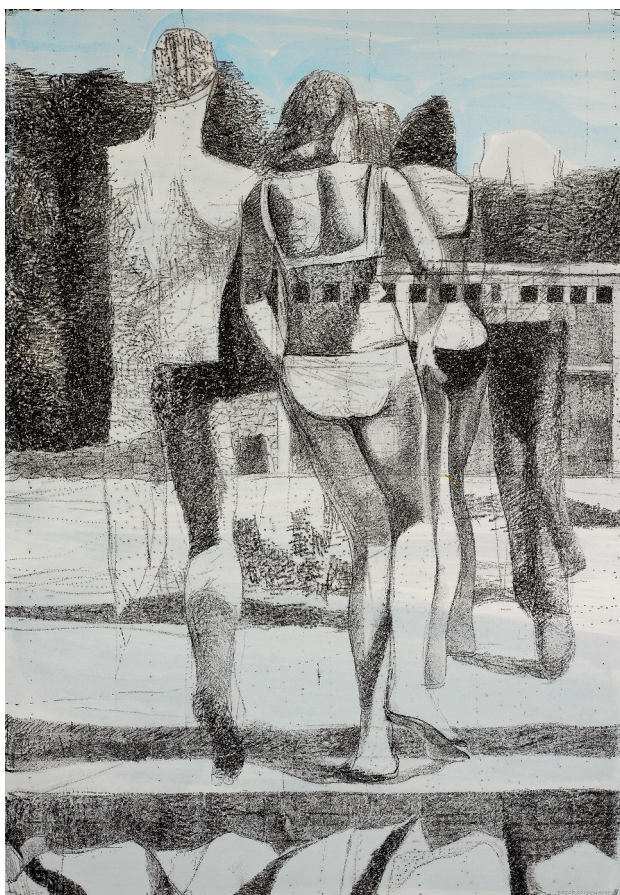


III. 1. Marc Desgrandchamps, *Mybridge et son ombre*, 2017, lithographie, vélin d'Arches 400 g, 1545 x 1240, 25 ex.

Il n'est pas étonnant, à considérer cet écart, que les premières tentatives aient été assorties d'un sentiment de déconvenue. Si l'on se fie au surnom qui leur a été rétrospectivement et ironiquement attribué – « Les Désastres », les appelle Michael Woolworth –, il y a tout lieu de croire que le résultat ne fut pas des plus heureux, ce que tend à confirmer ce témoignage de l'artiste : « J'étais inexpérimenté et nous avons été trop ambitieux en voulant directement travailler en couleur. La couleur lithographique requiert une gymnastique visuelle et mentale que j'étais loin de posséder, d'où l'échec relatif de ces désastres, relatif parce qu'il a suscité l'envie d'amorcer d'autres choses pour la suite, en stimulant notre envie de travailler ensemble¹. »

Suite à cette première aventure, Desgrandchamps entreprend une importante famille d'œuvres intitulée *Soudain l'été dernier*, constituée de quatre lithographies réalisées en 2003. Cet ensemble inaugure un nouvel espace d'expérimentations réduit au noir et blanc – la couleur est presque

1. E-mail à l'auteur, le 13 avril 2017.



III. 2. Marc Desgrandchamps, *Soudain l'été dernier II*, 2003, lithographie, velin de Rives 270 g, 900 x 630, 25 ex.

expurgée des trois premières planches, seule la zone réservée au ciel est investie d'un léger bleu. Contrairement à ce que le titre pourrait engager à penser, les motifs incorporés ne sont issus ni de la pièce de Tennessee Williams, ni de l'adaptation cinématographique réalisée par Joseph L. Mankiewicz en 1959. C'est néanmoins à la lumière de cette double référence, et de l'incident enveloppé de non-dits autour duquel la trame narrative s'articule, qu'il convient d'appréhender cette série lithographique. Au-delà des considérations – pour aller vite : l'inceste, l'homosexualité et le cannibalisme – innervant

l'intrigue, et sans entrer en profondeur dans les mécanismes psychanalytiques en jeu, est convoquée avec *Soudain l'été dernier* la réminiscence d'un traumatisme refoulé car d'une atrocité fulgurante, à mi-chemin du martyre de type rituel et du supplice sous les tropiques. La teneur idyllique du cadre – *Cabeza de Lobo* – où ce drame s'inscrit n'atténue en rien l'effroi qu'il soulève, étant lié à une mort à tous les sens du terme déchirante ; la victime, passant à ses dépens du statut de prédateur à celui de persécuté, est dévorée par ceux qui avaient attiré ses désirs et sa voracité charnelle. Des circonstances de ce cruel épisode, rien n'affleure de façon transparente dans les estampes de Desgrandchamps. Rien n'affleure ouvertement, du moins. Car l'entrelacs de questions et thématiques que recouvre cette référence amène, qu'on le veuille ou non, à s'interroger sur les ramifications sous-jacentes à ces lithographies. Et du même coup à reconsidérer à l'aune de ces tensions la quiétude dégagée de prime abord.

Dans le prolongement de ces enjeux, s'ajoutent des choix iconographiques qui s'accordent aux préoccupations dont on vient de cerner les contours. Les motifs déclinés au sein de cette suite lithographique, plus particulièrement ceux relatifs à l'élément humain, dérivent en effet de séquences du *Fanfaron* (1962), film de Dino Risi marqué par la présence inégale de Jean-Louis Trintignant et Vittorio Gassman. Inégale de par la dimension complémentaire de leurs traits de caractère ; le sérieux indéfectible – on allait écrire « mortel », et le terme n'est pas trop fort, mais à l'inconvénient de dévoiler le dénouement du film – du premier met en relief le tempérament déluré, remuant et charmeur de son comparse. De ce duo contrasté sur lequel repose le scénario, Desgrandchamps a

sciemment érudé tout signe se rapportant à des ressorts psychologiques, escamotés pour se concentrer sur l'agencement corporel des figures, ainsi rendues anonymes. Déterminer les raisons de l'intérêt que leur a manifesté l'artiste se révèle malaisé car, si des pistes peuvent être avancées, il convient de les considérer en tant qu'hypothèses. La moins originale, qu'on se permettra néanmoins de faire valoir, s'adosse sur des considérations rétinienne et formalistes ; à regarder le traitement réservé aux corps, lacunaires mais rigoureusement fidèles à la posture des acteurs – celle en *contrapposto* de Jean-Louis Trintignant est mise en valeur dans la première lithographie de cet ensemble –, il y a lieu de penser que le maintien qu'ils adoptent a en partie décidé de leur reconversion. Un second critère a pu intervenir, lié au climat détendu et résolument décontracté que dégage le film, ne laissant pas – ou que trop – présager l'issue brutale, amère et cinglante sur laquelle il se termine. Ce dénouement « soudain » se produit au cœur de la saison estivale, d'où le titre attribué à cet ensemble lithographique, qui certes renvoie à la pièce de Tennessee Williams, mais fait en outre écho au sinistre épilogue du film de Dino Risi. Un film dont la légèreté et l'innocence, purgées en quelques secondes, nous rappellent un titre de Bertrand Burgalat, joué par lui au cours d'un concert monté à l'atelier de Michael Woolworth en janvier 2015. La trame musicale autant que le texte – « Nous étions heureux, (mais) nous ne le savions pas » – résonnent au travers de la suite lithographique *Soudain l'été dernier*.

Revenons à présent sur la genèse de cet ensemble, que l'on peut considérer comme le point de départ assumé du travail lithographique de Desgrandchamps, et corollairement sur le geste de récupération qui soutient sa démarche. Les documents utilisés en tant que sources, esthétiquement pauvres, ont été obtenus de façon relativement artisanale, à savoir par l'enregistrement photographique de l'écran du téléviseur qui diffusait *Le Fanfaron*. Autant dire que cette méthode de captation ne visait pas à extraire des arrêts sur image d'une précision optimale. Tout au plus permet-elle à l'artiste de conserver l'ébauche sommaire des silhouettes entrevues.

C'est à partir de ces survivances brutes du film, donnant une approximation de ce que pouvait être la scène initiale, interrompue dans son déroulement, que travaille Desgrandchamps. Il ne fait aucun doute, à considérer la facture adoptée, qui tire pleinement parti des ressources et possibilités d'expérimentation offertes par le crayon lithographique, que cette transcription effectuée depuis les photogrammes est solidaire d'une dynamique d'émancipation. La représentation des corps, nettement tronqués par endroits et assortis d'une consistance étrangement transparente que l'on chercherait en vain dans le film de Dino Risi, vérifie cette dynamique. Plusieurs paramètres la consolident. Le premier auquel on songe est lié à la part vivifiante d'arbitraire, aussi minime et relative soit-elle, dont aucune exécution à main levée ne peut s'affranchir. Les peintures concomitantes à *Soudain l'été dernier* en attestent volontiers. Elles témoignent en effet d'écoulements verticaux que l'artiste a laissé advenir, dont il a canalisé et dosé l'intensité à la surface de la toile, dans l'optique d'en parasiter la lisibilité. Déclenchés par un facteur de dilution sensiblement plus élevé qu'il ne l'est aujourd'hui, ces ruissellements sont comme le souligne l'artiste et à l'instar de son travail lithographique l'expression d'un « hasard sous contrôle » : « Dans la façon que j'avais de faire glisser le crayon sur la pierre, de le faire ripper et rebondir, il y avait un parallèle avec l'aléatoire des écoulements caractéristiques des peintures. Il y avait donc aussi cette présence du hasard, mais comme pour les



toiles un hasard sous contrôle.² »

Ces propos formulés par Desgrandchamps sont symptomatiques d'une approche où les accidents et les dérapages de la matière sont assumés, et l'imprévisibilité fermement contenue. Si la fluidification de la matière picturale était synonyme d'une ouverture à des vecteurs aléatoires, la sécheresse inhérente au crayonnage sur pierre lithographique n'est pas moins poreuse à l'apport esthétique de tels vecteurs. Les premières estampes se fondent en effet sur un impressionnant assortiment de linéaments verticaux, de ratures et de repentirs qui

renvoient aux aléas de l'exécution. Des aléas dont Desgrandchamps n'a eu de cesse d'éprouver le potentiel, s'appuyant pour cela sur un riche appareil d'effets consubstantiels au dessin sur pierre. Les frottements du crayon percutant ce support ont vu l'apparition de trouvailles graphiques nouvelles, complémentaires aux coulures, et parasitant le système figuratif aussi sûrement. Car à défaut de pouvoir construire l'image à l'aide d'étendues colorées – notons à ce titre que l'élément chromatique restera en sursis pendant plus de dix années, jusqu'à ce qu'un retour éclatant, sur lequel nous reviendrons, intervienne en 2014 –, Desgrandchamps a opté pour un système formel fait de brefs traits, de points et de tirets agrégés, qui permettent par la modulation de leur densité de définir les masses et d'informer les figures en termes de lumière.

Un effet crayonné plus débridé est exploité dans les trois lithographies suivantes, *La Bacchante* (2005), *Mnemosyne* (2008), *Stubbs and Füssli's dream* (2008). L'imbrication et l'enchevêtrement des plans sont renforcés, de même que la dimension fragmentée des motifs, sillonnés d'éclats, de brisures, de lambeaux. Autant de données favorisant l'apparition de lapsus formels, dont la nature amphibologique contribue à déstabiliser la réception de l'image. À cela s'ajoute un large éventail de procédés visant à traduire les ellipses et les fulgurances inextricablement liées aux sensations visuelles. Les saccades auxquelles le tracé répond, les ricochets provoqués et les décrochages discursifs qu'il accomplit, rappellent qu'une pluralité de paramètres intervient sans relâche dans notre champ

III. 3. Marc Desgrandchamps, *La Bacchante*, 2005, lithographie, Hahnemühle 350 g, 1520 x 1100, 25 ex.

III. 4. Marc Desgrandchamps, *Stubbs and Füssli's Dream*, 2008, lithographie, vélin d'Arches 270 g, 1100 x 750, 30 ex.



perceptif. Des réminiscences ou des données intimes le voilent. Des éléments exogènes s'y entremêlent. Ces facteurs de tension sont transcrits tant par les solutions formelles évoquées ci-avant qu'au moyen de surcharges habilement agencées et à l'intérieur desquelles l'œil en mal de repères peine à s'orienter. Desgrandchamps démontre ainsi combien l'expérience intérieure de la réalité peut s'éprouver comme erratique et équivoque. Disloquée et morcelée. Et partant combien elle nécessite d'être réajustée en permanence.

En 2010 s'échelonnent trois familles d'œuvres. *Les Oiseaux* est le titre d'une lithographie configurée selon le dispositif, déjà signalé, de la figure de dos dressée devant un paysage montagneux, saisie dans une posture occultant les traits du visage, comme souvent éconduits. Cette dernière remarque vaut également pour *Le Miroir*, titre attribué à deux lithographies se pliant à une logique variationnelle. En atteste la reprise d'une même figure déclinée dans deux postures proches, mais non identiques. Les cinq lithos de *La Terrasse* donnent une confortable extension à ce principe, défini en ces termes par Marc Desgrandchamps : « Pour la "Terrasse" les différentes compositions sont



des variations sur un thème, il ne s'agit pas d'une progression chronologique ou narrative. Ce sont différents états d'une situation donnée, quelques figures sur l'espace d'une terrasse, et les variations temporelles et visuelles que cela entraîne. Ce sont en fait plusieurs possibles d'une situation, avec ses dérives et ses surprises³. »

3. *Ibid.*



III. 5. Marc Desgrandchamps, *Le Miroir II*, 2010, lithographie, vélin de Rives, 270 g, 1020 x 700, 15 ex.

III. 6. Marc Desgrandchamps, *La Terrasse III*, 2010, lithographie, vélin de Rives 250 g, 500 x 650, 15 ex.

Rares sont les compositions mobilisant autant de personnages, qui forment une assemblée composite. D'autant plus hétéroclite que sont compilées des figures de divers horizons, l'une tirée de *La Danse de la vie* (1638-1640) de Nicolas Poussin, l'autre de *La Transfiguration* (1516-1520) de Raphaël, la plupart de *L'Eau à la bouche* (1959), premier film de Jacques Doniol-Valcroze dont l'une des séquences a fait l'objet de nombreuses captures d'écran, d'abord transposées dans la production picturale, entre 2003 et 2004, avant de l'être en 2010 dans la série lithographique *La Terrasse*. La transparence – tantôt prononcée, tantôt inhibée – que trahissent les figures réunies dans ces planches les teinte d'incertitude, et l'idée nous traverse que leur présence, à cet endroit déterminé, aurait pu ne pas être.

En 2011 est réalisée une eau-forte pour la Chalcographie du Louvre. Misant à nouveau sur l'idée d'explorer les variations et alternatives d'une situation, Desgrandchamps réutilise des figures parallèlement mises en scène dans une lithographie intitulée *Rencontres*, datant de la même année. L'abstinence chromatique encore opérante dans ce cadre sera reconsidérée en 2014, avec l'élaboration du livre d'artiste *Fragments*, qui marque assurément un tournant au sein de l'œuvre imprimé. Les différentes étapes de ce projet méritent qu'on en retrace l'historique. Animés par un désir commun de concevoir un livre d'artiste qui s'appuierait sur un texte tuteur, Desgrandchamps et Woolworth, sur proposition du premier, arrêtent leur choix sur l'*Histoire Naturelle* écrite par Plinie l'Ancien au 1^{er} siècle. Le *Livre XXXV*, évoquant les origines de la peinture, sujet faut-il le dire propre à éveiller l'intérêt de Marc Desgrandchamps, est retenu, pour les stimulants enjeux qui s'y font jour : « Ce livre rédigé il y a presque 2000 ans, parlant d'un art illustre jadis, est un des plus vivifiants et



Ill. 7. Marc Desgrandchamps, *Fragments*, 2014, livre d'artiste relié de 44 pages, lithographies et textes en typographie, 380 x 280, 50 ex.

Ill. 8 (à droite). Marc Desgrandchamps en train de composer son calque en noir au pinceau pour le passage en jaune dans *Confrontation*, 2014, sa plus grande pièce à ce jour. Une lithographie qui recevra sept passages couleurs en tout.

joyeux qu'il m'ait été donné de lire⁴ », écrit Desgrandchamps dans la préface. S'emparant de quinze passages puisés dans ce volet de l'*Histoire Naturelle*, il décide de placer en contrepoint quinze compositions originales en couleurs dialoguant avec ce texte sans s'y plier. S'engage ensuite un patient travail structuré en creux par la question de savoir comment « entrer en résonance avec cet univers évanoui⁵ ». Une authentique reconstitution de ce monde disparu décrit par Plinie ne pouvant qu'être tenue en échec, l'artiste a bifurqué vers une autre solution, radicale, celle de renouer avec des motifs antérieurs pris dans son propre répertoire, afin de répondre visuellement au texte en se gardant de toute transcription littérale. Le titre, à double entrée, peut s'entendre comme une allusion aux fragments tirés du texte de Plinie, mais désigne également le processus d'assemblage auquel Desgrandchamps a eu recours. Des éléments préalablement découpés dans des reproductions de ses propres peintures ont été recueillis pour servir de matière première. De ces vestiges d'images, combinées et rapprochées par collage, sont nées les compositions réunies dans le livre *Fragments*, réalisées suivant le procédé, tombé en désuétude, du point-coquille.

L'impression couleur connaît on l'a dit une fulgurante percée en 2014, qui se concrétise sous la forme du projet qu'on vient d'évoquer d'une part, mais également au travers de trois lithographies réalisées consécutivement, *Confrontation*, *La Nuit*, et *Le Cercle*. Sont convoquées dans chacune des

4. Marc Desgrandchamps, Préface du livre d'artiste *Fragments*, Paris, Michael Woolworth, 2014.

5. *Ibid.*



figures féminines aux silhouettes épurées, inscrites dans un cadre balnéaire pour deux d'entre elles – à l'exclusion de *La Nuit* – saturé de soleil. Les parties nues du corps sont adroitement laissées en réserve. Surdimensionnées, dépouillées mais par endroits tronquées, lisses et pourtant équivoques, ces figures conjuguent des qualités qui tiennent presque de l'antinomie. L'éclatante palette chromatique employée leur confère une apparence plus sûre, mais ce surcroît d'intensité n'atténue en rien le caractère déroutant des lacunes et ellipses qui définissent leur présence. Il émane en somme de ces lithographies ce que Roland Barthes appelle « un *effet de plage* », phénomène se traduisant en termes de perceptions par un effet de fragmentation qu'il décrit ainsi : « Qui de nous n'est resté des heures étendu sur le sable ? Je me souviens : des bruits, des bouts de phrases se croisent autour de moi. Si je ferme mes paupières, des couleurs persistent : bleu, rouge, jaune ; si je les entrouvre paresseusement, je vois passer à travers mes cils des corps dont je ne sais rien. Tout cela forme un *effet de plage*⁶ ». Ces corps dont on ne sait rien, mais dont le souvenir s'inscrit dans la durée, sont peut-être le sujet essentiel des œuvres de Marc Desgrandchamps.

6. Roland Barthes, « Sur "La Plage" » (1977), dans *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Le Seuil, 2002, p. 309.

Note : Toutes les lithographies sont éditées par Michael Woolworth à Paris.